

ADEREZOS DIDÁCTICOS DEL FIN DEL FRANQUISMO:
LA PLÉYADE *GAUCHE DIVINE* Y LA LABOR
DE MEDIACIÓN CULTURAL

LUIS VILLAMÍA VIDAL
Graduate Center de CUNY

No hay historias arrítmicas respecto al concierto general, ni siquiera para los que han querido situarse en muchos tramos de ella en una externidad orgullosa. La historia común nos acaba engullendo onerosamente (Barral 649).

El siete de octubre de 1969, Joan de Sagarra, el versado e ingenioso columnista de la revista *Tele-eXprés*, escribía, con motivo de la inauguración de la editorial Tusquets en el *Gran Price*, una crónica reveladora del nuevo germen cultural que afloraba en Barcelona:

Si a algún anarquista de la *belle époque* se le ocurriese lanzar un petardo esta noche en el Gran Price, pueden estar ustedes seguros de que se iría a hacer gárgaras el futuro inmediato del país [...] se dan cita esta noche varias *generaciones* y algún que otro ejemplar escapado de la pintoresca fauna del jurástico. Generaciones bien alimentadas, bien trajeadas; generaciones inmensamente satisfechas de sí mismas. Con razón: la *gauche divine* ofrece todavía un aspecto inmejorable. Especialmente las señoras, guapísimas, te-rrí-ble-men-te guapas («La Cachupinada» 7).

Aquella ocurrente designación, *gauche divine*, ilustraba una nueva vertiente cultural muy alejada de la retórica oficial del régimen y desconocida hasta entonces en España. A diferencia de alternativas culturales clandestinas más veladas y subversivas, que perfiló la opo-

sición franquista durante las primeras décadas del régimen, una nueva juventud catalana —bien asentada económicamente, osada y con una pretendida frivolidad—, actuó más que como grupo de resistencia, ignorando y aparentando desatender las múltiples restricciones que todavía la censura imponía sobre el espacio cultural. Había en ellos una voluntad inexorable de imitación cultural y de estilos de vida de los nuevos hábitos y modas culturales que emergían en Francia, Italia o Estados Unidos, con los que poco a poco entretejieron una nueva estructura del gusto en el campo cultural español en los años previos a la muerte de Franco. Como veremos, en el caso de esta joven y nueva *intelligentsia*, el éxito en su inversión en el ejercicio del gusto derivó en un acopio de capital cultural, siguiendo la terminología de Pierre Bourdieu, sustentado en un beneficio en distinción y, con el paso de los años, un rédito también en legitimidad. Aquella «excentricidad sociológica» («Informe» 4) —como sarcásticamente los describía en aquellos años Manuel Vázquez Montalbán—, aludía a una fracción heterogénea de la juventud catalana vinculada a la cultura con algunas disposiciones afines: su inclinación antifranquista, preocupación por las novedades culturales que acontecían en el extranjero, asimilación de un nuevo «código» de lecturas formativas; un estilo de vida frívolo y marcadamente distendido y, mayoritariamente, el cultivo entre sus componentes de tres especialidades profesionales: la arquitectura, el cine y la literatura¹. Aunque el impac-

¹ En el presente trabajo aludiremos principalmente a aquellos integrantes vinculados de una manera o de otra a la producción literaria. Aunque había otros muchos intelectuales importantes muy cercanos a ellos, en esta fracción podríamos incluir a Rosa Regás, Jorge Herralde, Esther Tusquets, Beatriz de Moura y Salvador Pániker por su eminente labor editorial; Ana y Terenci Moix, Félix de Azúa, los comienzos de Pere Gimferrer, Salvador Clotas, el filósofo y novelista Eugenio Trías, Carlos Trías, Joan de Sagarra, Román Gubern en su faceta de ensayista; un jovencísimo Enrique Vila-Matas, Carandell, Vázquez Montalbán desde su distancia crítica, quizá también a Juan Marsé y por supuesto sus preceptores más longevos, especialmente, Barral y Castellet. Sin embargo, como señalaba José María Carandell en su sección «Sociológika» en el sexto número de la revista *Boccaccio*, eran muy pocos los que admitían ser clasificados dentro de este sector, aunque a muchos les halagaba tal inclusión. Se podrían citar otros nombres también afines al grupo, en cualquier caso la nómina incluida no tiene más relevancia. La *gauche divine* alude a un grupo de jóvenes catalanes indeterminado y heterogéneo que tenía en común principalmente un estilo de vida distendido y disoluto, y que se preocupaba ostensiblemente por seguir y emular los referentes culturales más en boga de otros países. Al tiempo que se persiguieron esas modas culturales, las integraron también en cierta medida en España, dentro de las restricciones que imponía la censura. Más que por su producción cultural, el grupo cobra importancia por todas las transformaciones que integraron en el campo cultural en aquellos años. Algunos hablan de más de un centenar de miembros, quizá en última instancia los elementos

to mediático que suscitaron (y con ello su verdadera importancia) sería inimaginable sin otros miembros que provenían del ámbito de la publicidad, la fotografía, la empresa o el diseño². Desde esta perspectiva eminentemente sociológica, el propósito de este artículo será abordar el protagonismo de este grupo en las transformaciones y en la nueva estructuración del campo de producción literaria del tardo-franquismo, desde su labor de mediación cultural sustentada en cuatro grandes vertientes: su acceso al dominio y difusión de nuevas editoriales, la nueva interrelación entre las dimensiones económica y simbólica, el dominio de mecanismos publicitarios y de diferentes órganos de difusión o su acceso al control de ciertos dispositivos institucionales. Desde ahí se difundirá una nueva estructura del gusto más acorde con las vanguardias estéticas internacionales, y será en gran medida este grupo de jóvenes avezados catalanes quien asuma la labor de divulgar una propedéutica de urgencia sobre los nuevos *ismos* teóricos en España³.

La eclosión de la *gauche divine* en Barcelona es sólo la cúspide de la convulsión progresiva que se estaba produciendo en el clima cultural de la España franquista de finales de los años sesenta. A pesar

que más vertebran esta invención de Sagarra sean el nombre y el logo de la discoteca *Bocaccio*, que aparecía con tanta frecuencia en la publicidad. Si se siguiera al creador de tan difundido término —el periodista Joan de Sagarra— la *gauche divine* estaría integrada por todos los asistentes al *Price* el día que Beatriz de Moura presentaba su editorial Tusquets Editores.

² Como señala Román Gubern: «la *gauche divine* tenía varias «patas», bien intercomunicadas. Estaban los arquitectos (los *seniors* —Federico Correa, Oriol Bohigas— y los *juniors* —Ricardo Bofill, Óscar Tusquets, Lluís Clotet, Xavier Sust,...—, los incipientes editores (Jorge Herralde, Beatriz de Moura, Esther Tusquets, que empiezan en 1969), los cineastas (Jacinto Esteva, etc.), las actrices y modelos (Teresa Gimpera, Romí, Montse Ribas, Susan Holqmist...). Estábamos muy bien intercomunicados y el caso de Bofill (arquitecto y cineasta), Óscar Tusquets (arquitecto y editor por su vínculo con Beatriz de Moura) o Gonzalo Herralde demuestra la fluida capilaridad personal y profesional de aquella 'constelación', que es el calificativo que mejor le cuadra, más que cualquier otro» (*Entrevista personal* 29-12-2010).

³ Como se ha citado en numerosas ocasiones, la transformación en el ámbito del espacio cultural en España se produjo ya varios años antes de la muerte de Franco, y es imposible concebir el campo de producción literario de las primeras décadas de la democracia sin tener en cuenta la singular aportación que se gestó desde espacios afines a la *gauche divine* en Barcelona. Hay que plantearse por ello, más allá de la composición discursiva de las obras literarias, cómo y porqué en la última década del régimen franquista las categorías estéticas legitimadas para las obras literarias se transforman y, simultáneamente, cuestionarse la razón por la que en ese momento conocer los referentes culturales extranjeros más en boga era sinónimo de competencia estética (en este caso también obviando el clásico estigma de epigonismo inherente a aquellos años en España).

del «monolitismo ideológico» —que denunciaba Castellet en el prólogo de su antología poética de 1970 (35) —, España en aquellos años era un acopio de diversas culturas en conflicto totalmente aisladas unas de otras. La relativa apertura que supuso la Ley de Prensa de 1966, impulsada por el entonces ministro de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne, terminó de agrietar el dominio y la opresión de la cultura oficial, de forma que la superestructura política autoritaria estaba totalmente alejada de los hábitos y preferencias culturales de gran parte de la población. La alianza heterogénea entre la mayoría de los intelectuales, algunas instituciones, múltiples versiones clandestinas (y oficiales) de la cultura, e incluso ciertos aspectos de la vida cotidiana de algunos sectores de la población, conformó un sólido grupo de oposición que —en términos de Antonio Gramsci— minaba poco a poco la hegemonía dominante al conquistar ciertos espacios de la sociedad civil.

En una amalgama simultánea cada vez menos clandestina, el filósofo José Luis Aranguren proclamaba que el verdadero *establishment* cultural hacia 1970 era la recobrada tradición liberal, y aludía de forma explícita a la resistencia de una parte de la sociedad frente al «encauzamiento» cultural que implantaba el Estado⁴. La subcultura dominante entre los universitarios más jóvenes era el marxismo e incluso la denominada «cultura de la evasión» (Carr 223), favorecida por el régimen, estimulaba unas inclinaciones excesivamente alejadas del dogma católico, especialmente en el cine. Uno de los principales ideólogos en aquellos años, el subsecretario de Asuntos Exteriores Gonzalo Fernández de la Mora, defendía la apatía que ocasionaba la sociedad de consumo como una condición de salud política deseable para la población. Sin embargo, los mecanismos de la

⁴ Aranguren asumió la redacción de la sección de «cultura» de 1968 que publicaba anualmente la editorial Guadiana bajo el título de *España Perspectiva*. Se trataba de una revisión de las novedades que se habían gestado durante el año previo en diferentes campos de estudio en España, y en la que solían participar intelectuales especializados de reconocido prestigio. El reputado filósofo español comenzaba su artículo con una categórica aserción sobre las tensiones que se derivaban en el espacio cultural entre determinados sectores de la sociedad y el Estado: «España ha sido durante 1967, un país organizado autoritariamente. Con esto quiero decir que el estado ha asumido (ha continuado asumiendo) la función de 'encauzar' culturalmente a la sociedad (la imagen del 'cauce' creo que es apta: el cauce parece a veces ensancharse un poco, pero enseguida se estrecha de nuevo). La cultura española durante el año 1967 se define ante todo, como una 'tensión' entre el Estado y la sociedad y una mutua 'resistencia': resistencia de la sociedad —de una parte de la sociedad— al encauzamiento; resistencia del Estado a que las aguas culturales se salgan del cauce establecido» (166).

nueva cultura de masas que se estaba aclimatando en España difundían las algaradas festivas y los nuevos referentes culturales que venían de Francia o Estados Unidos. Con temor y desorientación, el entonces director general de Cultura Popular, Carlos Robles Piquer, desaconsejaba a los editores cualquier publicación vinculada con aquel germen cultural, pero permitía a Carlos Barral sin embargo publicar sin dificultades a Herbert Marcuse.

En Barcelona, la cultura crítica con el régimen abarcaba múltiples versiones, la tendencia a radicalizarse y regionalizarse era cada vez más acentuada, y la identidad catalana —fortalecida en los últimos años tanto en castellano como en catalán— estaba cada vez más arraigada. Como escribió Gabriel García Márquez: «Dentro de todo, Barcelona era una ciudad donde se respiraba, porque todos éramos un poco conspiradores» (Moret 230). Entre todas las ramificaciones de la oposición cultural al régimen, no hay duda de que el grupo de la *gauche divine* (en este caso sus componentes más afines a la literatura), a pesar de las agrias críticas que recibieron y de sus convicciones políticas livianas —como señalaba Vázquez Montalbán— también desempeñó un cometido crucial en el espacio cultural, especialmente en el proceso de apertura cultural y en el mercado editorial. Por ello, más que por sus obras de creación, esta vertiente del controvertido grupo es especialmente valiosa por sus aportaciones como editores, críticos, antólogos o traductores; es decir, como mediadores culturales de aquellos años y, más que una «excentricidad sociológica», este grupo parece la consecuencia natural de una serie de factores que confluyen: una censura algo más tenue; la ansiedad por no continuar aislados e integrarse en las novedades culturales internacionales; la concurrencia en el amasijo de «orgía de libros» (Yagüe 78) que fueron aquellos años; posibilidades económicas y, muy especialmente, el cobijo y magisterio de «aquellos mayores, cansados de compromiso» (Salas Romo 280) —esto es, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Gabriel Ferrater o Josep María Castellet—. Hay sin duda entre los componentes de la *gauche divine* un ansia por integrarse en la vanguardia cultural (en ocasiones, quizá, con el único filtro selectivo de la novedad) y son las nuevas lecturas formativas las que confieren al grupo su identidad más precisa y significativa. Estas obras confeccionaban un código imprescindible y eran, al mismo tiempo, totalmente insólitas todavía en España. Aquí reside el mayor distintivo y parte de la repercusión de la *gauche divine*: estaban familiarizados con referentes culturales totalmente des-

conocidos todavía en el resto del país. El *Gruppo 63* italiano, los intelectuales franceses cercanos a la revista *Tel Quel*, la contracultura juvenil que identificaba Theodor Roszak o la nueva sensibilidad que difundía Susan Sontag⁵. La distinción radicaba en vislumbrar cualquier primicia en el ámbito cultural. Como señala Castellet «acceptar els seus mites i intentar d'establir-ne el codi» (Salas Romo 280), pero no tanto por su dependencia y nuevo vínculo con los *mass media*,

⁵ El célebre *Gruppo 63* encarna el movimiento de *neovanguardia* en Italia. Se caracterizó sobre todo por su nueva experimentación formal con el lenguaje, su perspectiva interdisciplinaria y por un afán de ruptura radical con la literatura que se había cultivado en Italia durante las décadas previas. Esta agrupación se fundó en Palermo en 1963, y muchos de sus miembros colaboraron en la revista literaria *Il Verri*. Entre sus integrantes se incluyen entre otros a Nanni Balestrini, Edoardo Sanguineti, Umberto Eco, Antonio Porta o Alfredo Giuliani. En general, la crítica reconoce la disolución del grupo con el último número de *Quindici*, la revista asumida como la voz oficial del grupo, en julio de 1969. La influencia de este cenáculo sobre la *gauche divine* fue indudable al menos desde tres vertientes: en primer lugar, por la célebre antología que editó Alfredo Giuliani en 1961 titulada *I Novissimi: poesie per gli anni '60*, indiscutible referente y modelo de la posterior antología poética de Castellet de 1970. En segundo lugar, por el coloquio interdisciplinario que organizó la editora Beatriz de Moura en Barcelona en febrero de 1967, al que asistieron varios miembros del Gruppo 63, y que surtió un enorme impacto sobre algunos de estos jóvenes catalanes. De igual forma, la desbordante difusión de algunas de las obras teóricas de Umberto Eco —que tradujo y editó la editorial Lumen en España— marcó también una huella indeleble entre muchos de los integrantes de la *gauche divine*. Por otro lado, la influyente revista francesa *Tel Quel* fue fundada en 1960 por Philippe Sollers y Jean-Edern Hallier, y alcanzó una enorme celebridad como fuente de difusión de la nueva teoría y crítica literaria que floreció en Francia durante las décadas de los años sesenta y setenta. Entre sus reputados colaboradores se pueden citar a Roland Barthes, Georges Bataille, Jacques Derrida, Michel Foucault, Julia Kristeva o Gérard Genette. Ya el primer número de la revista, publicado en la primavera de 1960, declaraba de forma no comprometida su fe en el marxismo, el estructuralismo y el compromiso puro con la literatura. Por su parte, Theodore Roszak introdujo el término «Contra-cultura», en principio entre un público reducido, en un artículo titulado «Youth and the Great Refusal», publicado en *The Nation* en marzo de 1968. El concepto se haría célebre poco después, cuando Roszak agrupó una serie de artículos en su obra *The Making of a Counter Culture*, escrito con un estilo muy elaborado y que pronto se convirtió en un auténtico *best-seller*, que en España publicó Kairós. También la lúcida y polifacética Susan Sontag suscitó una enorme influencia en aquellos años, sobre todo a través de su ensayo «Notes on 'Camp'», publicado en *Partisan Review* en 1964 e incluido dos años después en su obra célebre *Against Interpretation*. En aquel ensayo se esclarecía la nueva estética *camp*, que tanta influencia suscitó entre aquellos jóvenes catalanes. Según la definió Terenci Moix, la estética *camp* «prospera siempre por la sublimación de un cursilismo o una sofisticación *depassées* pasadas por el tamiz de la ironía» (*Historia social del cómic* 45). La difusión se convirtió en moda, así no era extraño que en un número del periódico *TeleXprés* se incluyera un artículo de Eugenio Trías definiendo el *camp*, y a continuación apareciera la columna de Sagarra describiendo cientos de ejemplos de personas u objetos que se podían considerar *camp*. Asumir una mentalidad *camp* por tanto era indispensable para participar en la asunción de la competencia estética.

sino porque en Barcelona —en palabras de Román Gubern— «nos llegó de golpe la modernidad, el consumismo y la cultura pop, después de muchos años de austeridad impuesta» (*Viaje* 117). Todas estas novedades pasaron velozmente de ser pretendidas extravagancias a un código de avezados y una moda intelectual. Por ello, conocer estas lecturas era en España participar de la manida ruptura estética que se produce en la época. Algunas de las instituciones y ámbitos afines a la *gauche divine* escenificaron los puntos de referencia más sólidos para integrar todas las novedades culturales en boga, ese «estallido de energías» del que habla Solé Tura⁶.

La aparición en 1965 de *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* de Umberto Eco, la determinante publicación de *Contra la interpretación* de Susan Sontag en 1966, los *Ensayos críticos* de Barthes en 1967, la edición de Marshall McLuhan en 1964 de *La comprensión de los medios como extensiones del hombre*, el célebre éxito de Marcuse *El hombre unidimensional o Eros y civilización* de 1970 —obra que apareció casi simultáneamente en catalán y castellano—, *El nacimiento de una contracultura* de Roszak en 1970, o el cine de Antonioni impregnaron vertiginosamente a los intelectuales de Barcelona cercanos a la *gauche divine*, y fueron de hecho las editoriales afines a ellos —Lumen, Tusquets, Anagrama, Seix Barral, Edicions 62, Kairós— las que procuraron su publicación y difusión. De esta forma, los nuevos referentes culturales se filtraban a través de las nuevas editoriales integradas dentro del espacio cultural de la nueva generación que Sagarra bautizó e hizo célebre. Mientras Luis Carrero Blanco denunciaba la situación indecorosa y despreciable de las librerías, «plagadas de propaganda comunista y atea» (Marín *et al* 184), Joan de Sagarra, el «cronista oficial» de la *gauche divine*, escribía con motivo de la inauguración de la librería *Anthropos* —una de las predilectas del grupo, junto con *Cinc d'Oros*, La Librería Francesa y Leteradura— con cierta sorna:

El acto de la inauguración congregó a un público muy «in», muy... en fin, congregó a los de siempre, a esos cincuenta, sesenta o cien caballeros y señoritas que se apuntan al *scotch*

⁶ Con la distancia, todo aquel movimiento puede parecer una fiebre de adolescentes, pero en realidad era un estallido de energías que no tenían puntos de referencia en nuestro país y los buscaban donde podían, sin demasiados elementos para poder distinguir entre la realidad y la que nos presentaban como tal, entre la necesidad de dar forma y contenido general a nuestra propia batalla y la estrechez de nuestras posibilidades inmediatas (Gracia y Ruíz 352).

nuestro de cada día [...] En el escaparate, los libros de siempre, los de moda, Levi-Strauss, Reich, McLuhan... libros caros, esos libros que los cien caballeros conocen —lo que no quiere decir que los hayan leído— y que los periodistas como yo citamos cuando queremos hacernos los guapos («Eros y civilización» 6).

En aquel momento en Barcelona incluso algunas librerías participaban de esa aureola de distinción tan peculiar de la *gauche divine*. No extraña por ello que en el tercer número de la revista *Boccaccio* aparecieran en unas viñetas de tono humorístico —probablemente redactadas por Juan Marsé— una clasificación de las librerías de la ciudad donde se incluía información sobre los libros que se podían encontrar, los que no, su grado de *sex appeal* o qué intelectual podría tener allí cuenta corriente. Así, en la librería *Anthropos* por ejemplo se podían encontrar «las obras completas de la izquierda hegeliana» y no encontrarías el «Manual de excursionista de F. Vicens»; el símbolo que identificaba a la librería era una «botella de whisky estrella roja» y el intelectual que tendría cuenta corriente sería Pere Gimferrer. Más allá de la sugerente mofa de la revista, esta pequeña sección denominada «Librerías Party» refleja cómo unos nuevos dispositivos institucionales se iban aclimatando e imponiendo en el campo cultural, cobrando una nueva fuerza legitimadora el capital simbólico que difundían órganos afines a la *gauche divine*. Con ella se impone en cierta medida un salto generacional y una suerte de distinción y apariencia que siempre procuraban sostener.

Esta apertura y revolución cultural reconoce sus orígenes años atrás como es bien sabido en el famoso «cuarto de sabios» de la editorial Seix Barral, compuesto por el propio Carlos Barral, el crítico Antonio Vilanova, Josep Maria Castellet, Gabriel Ferrater, Oriol Martorell y los hermanos Goytisolo. Durante dos décadas la importancia y responsabilidad de Carlos Barral y de su editorial en el espacio literario español fue incuestionable⁷. Juan Goytisolo señala que el intelectual de aquellos años sentía un desarraigo tan intenso que se veía avocado a cultivar la realidad como única forma de evasión. Sin embargo, durante los años sesenta, más que de preferencias literarias del panorama cultural, sería quizá más preciso hablar de tenden-

⁷ El propio Carlos Barral en sus memorias delimita tres grandes funciones dentro de su labor editorial: la incorporación de gran parte de la literatura extranjera en la década de los cincuenta (el *nouveau roman*, el realismo mágico italiano o la denominada literatura de la culpa), la difusión de los novelistas españoles del social-realismo y, por supuesto, la posterior incorporación y la legitimación del valor de la literatura hispanoamericana.

cias y sensibilidades guiadas. Barral, tras el famoso viaje a Colliure en febrero de 1959 para celebrar el homenaje de Antonio Machado, promueve una estrategia editorial —gracias a una cuidadosa selección de manuscritos y la aparición de la primera antología poética de Castellet— con el fin de amparar y promocionar a los escritores social-realistas: «Lo apoyé muy conscientemente, a pesar de que, como es fácil imaginar, no corresponde exactamente a mis gustos personales, pero es que me pareció lo más válido que había entonces en la literatura española» (Moret 191). De la misma forma, la apertura cultural en España germina en muchos aspectos gracias a las fraternales relaciones que Barral entabló con Gaston Gallimard y Giulio Einaudi, situación que facilitó la traducción y edición de obras recientes de gran repercusión internacional y activó los encuentros internacionales de Formentor, donde se daban cita los intelectuales más importantes del momento⁸. Años más tarde, en la renovada Barral Editores, Castellet y Barral agitan de nuevo las expectativas literarias en España con una nueva maniobra editorial en un momento donde se quería exhibir un resurgimiento de las letras algo artificial. Como escribió años después Félix de Azúa sobre aquel momento, «los movimientos literarios eran muy buscados en tanto que espejos sociales de la infraestructura, indicios del fin del capitalismo y objetos de valor editorial aceptable» (*Novísimos* 300).

Castellet, en febrero de 1970, introdujo su controvertida antología de *novísimos*⁹, y Carlos Barral en una iniciativa semejante expe-

⁸ Gaston Gallimard fundó la famosa editorial *Éditions Gallimard* en 1911 y la dirigió casi hasta su muerte en 1976 con excepción de los años de la Segunda Guerra Mundial. Durante muchos años la editorial estuvo vinculada con la distribuidora *Messageries Hachette* y casi monopolizó durante décadas algunos de los principales premios literarios franceses. En la década de los sesenta —como método para explotar su fondo editorial— difundió los libros de bolsillo en colecciones célebres como *Idées* o *Poésie Gallimard*. Por otro lado, Giulio Einaudi creó en 1933 una de las editoriales italianas más importantes del siglo XX, *Giulio Einaudi Editore*. En los años de la posguerra generó una enorme influencia en el espacio cultural publicando, entre otras, las obras de Antonio Gramsci y en ella colaboraron además prestigiosos autores italianos como Cesare Pavese o Italo Calvino.

⁹ Sin duda, Barral y Castellet detentaban las posiciones de mayor privilegio. De hecho, la célebre antología de los *novísimos*, donde participaron varios de los jóvenes de la *gauche divine*, cobra importancia desde una perspectiva sociológica sobre todo si la interpretamos como portadora de relevancia cultural en la difusión de una nueva sensibilidad literaria. Casi como un simulacro de vanguardia que alcanza un éxito presuroso por la transferencia de capital simbólico de una editorial consagrada y un antólogo prestigioso. Es decir, desde esta noción se concibe casi como un manifiesto literario escrito lúcidamente por Castellet.

rimentó con un nuevo despliegue de publicaciones en narrativa en una operación editorial coordinada con José Manuel Lara: tanto la colección Hispánica Nova como Biblioteca Universal Planeta editaron simultáneamente varios autores españoles de prestigio y cinco escritores noveles. Entre los jóvenes erigidos por Barral se encontraban escritores muy afines a la *gauche divine*, como Ana María Moix, Carlos Trías o Félix de Azúa, a pesar de que, paradójicamente, ninguno de ellos ganó el Premio Barral, que en su convocatoria de 1972 fue declarado desierto (Moret 243)¹⁰. De esta manera se puede aducir —como señaló Ana M. Moix— que nadie hubo más *novísimo* en aquellos años que Josep Maria Castellet y Carlos Barral: «Con el tiempo, he llegado a la conclusión de que en la antología *Nueve novísimos poetas españoles* en realidad sólo había dos novísimos, que, además, no estaban incluidos en dicha antología: el antólogo y el editor» (*Novísimos* 314)¹¹.

PRODUCCIÓN EDITORIAL Y LA PROPEDÉUTICA DE LA NUEVA TEORÍA DE VANGUARDIA

Para atisbar la repercusión decisiva en el espacio cultural del grupo de la *gauche divine* es necesario recrear en su globalidad el campo de producción literaria que sobrevino en España durante los años del tardofranquismo. Se hace más nítida la ascendencia de estos jóvenes catalanes al diseccionar todo el proceso de producción de los libros: la sociología de los críticos, las nuevas lógicas de producción literaria, la legitimación de instituciones nacientes o el modo de recepción de los nuevos textos de reflexión teórica más en boga —en

¹⁰ Esther Tusquets cuenta en sus memorias cómo aquel año en principio el premio se había planeado para Ana María Moix y que su obra inédita en aquel momento (*Walter, ¿por qué te fuiste?*) había cautivado a tres de los miembros del jurado (Barral, Castellet y Cortázar) pero que, sin embargo, los miembros del jurado más jóvenes —Félix de Azúa y Salvador Clotas— desacreditaron la obra y finalmente se editó como finalista y el premio fue declarado desierto (Tusquets 186).

¹¹ Vázquez Montalbán tiene una publicación en *Triunfo*, «Castellet o a ética de la infidelidad», publicada en diciembre de 1970, reveladora sobre este sentir por parte de algunos de los poetas incluidos en la antología *Novísimos* y sobre las mutaciones camaleónicas en los escritos de Castellet a lo largo de los años. Con mordacidad escribía Vázquez Montalbán: «Minutos después de habernos leído Castellet el prólogo de los *Nueve Novísimos* dichosos, bajaba la escalera de su casa con Félix de Azúa (otro de los implicados) y comentábamos: en el libro, el que quedaba mejor de todos es el propio Castellet. 'Nos es relativamente infiel', comentó Azúa con profundísima comprensión. El público no lo ha entendido así, salvo excepciones, y Castellet ha quedado tan *novísimo* como nosotros nueve y me atrevería a decir que el más insultado incluso».

unos años, como decía Jorge Herralde, dominados por «el terrorismo intelectual de la Teoría» (16)—. No hay que olvidar además la singularidad del período en España, donde obviamente las leyes internas del campo de producción cultural están cambiando ostensiblemente pero al mismo tiempo se mantiene políticamente un régimen dictatorial que había dejado muchas huellas de «sensibilidades guiadas» en las categorías interpretativas de los agentes culturales o del público. En ese enclave, una vertiente de la tarea de mediación cultural que abordó la *gauche divine* aflora en el análisis de una sociología de los textos, esto es, apuntalar el objeto de estudio en las modalidades de publicación, diseminación y apropiación de los textos y, desde esta perspectiva, abordar la nueva «comunidad de interpretación» que emerge y a la que define un mismo y novedoso conjunto de competencias, de normas y de usos. Como efecto de todo ello, a través del «circuito de comunicación» del que hablara Robert Darnton, se pueden reconstruir las variaciones y singularidades que en esos años del fin del franquismo diferencian el «espacio lector» (sobre todo de las nuevas hornadas de jóvenes universitarios) y aquellos que gobiernan las circunstancias de su «actualización» (las nuevas editoriales, en gran parte emprendidas desde Barcelona por miembros de la *gauche divine*¹²). Como escribía recientemente García Canclini «desde la redefinición del artista como productor» se hace imprescindible trabajar «considerando el proceso de producción-circulación-consumo» (45). En gran medida, el lúcido filósofo José Luis Aranguren ya articuló esta necesidad en 1968 ante la efervescencia cultural que se vislumbraba:

Lo que tendría un enorme interés [...] es el estudio de la «recepción» cultural española durante el año pasado: lo que realmente se leyó, qué libros fueron traducidos, qué géneros los más frecuentados, qué obras interesaron a los mayores, cuáles a los jóvenes. Todo esto, el análisis de la significación de las pocas revistas culturales con las que contamos, así como el de las edi-

¹² En la interesante compilación *The Book History Reader* que apareció en 2002 se precisa la importancia del «circuito de comunicación» que delimitó Robert Darnton como un medio oportuno para examinar el papel de los textos en la sociedad. En su artículo, el propio Darnton describe este proceso interactivo, que integra al autor, editor, impresor, los comerciales, el librero y el lector. Este último completa el circuito porque influye al autor tanto antes como después del proceso de composición (11). En otro de los ensayos, el afamado historiador Roger Chartier ilustra cómo en este tipo de estudios deben integrarse aproximaciones derivadas de la crítica textual, la bibliografía y la historia cultural (88).

toriales, sus diversas colecciones y la orientación y características de éstas, los modos de penetración, de difusión del libro, sus canales de circulación [...] Ahí está la verdadera «respuesta» de la sociedad al «encauzamiento». Las «subculturas», cuya figuración se dibuja, podrían, así, irse identificando (171).

Desde esta contingencia, el éxito del Plan de Desarrollo de 1964 y la difusión del mercado interior facilitó el desarrollo de nuevas estrategias para la circulación de bienes culturales, como sucedió en la industria del libro. También en los años sesenta se introducen en todos los países nuevas formas de distribución y de producción en masa pero, dentro de este auge internacional, el caso de la industria del libro en España sigue siendo peculiar. España se erigió en una de las grandes potencias productoras de libros pero conservaba, sin embargo, un índice bajísimo de lectores. Se convierte así en un baluarte en la exportación de libros. En cualquier caso, a pesar de que las cifras seguían siendo escasas comparadas con las producciones de colecciones extranjeras, en el último lustro de la década de los sesenta el número de estudiantes universitarios casi se duplicó (llegando a 235.000 estudiantes matriculados en el curso 1971-72) y las colecciones de bolsillo progresaron desde publicar una tirada media de 3.000 ejemplares a situarse entre los 5.000 y los 10.000. Se pueden discernir tres cambios sustanciales que impulsan este proceso: en primer lugar, en estos años España se transfigura en el principal suministrador de libros en el mundo hispánico. Como señaló Carlos Barral, en 1973 los editores españoles vendían el 40% de su producción a Latinoamérica. No es extraño por ello que el crítico uruguayo Ángel Rama delimite el momento de la ubicación de los escritores del *boom* en Barcelona y la edición de sus libros en Seix Barral, como el punto de inflexión donde estos escritores latinoamericanos sobrepasan las fronteras de las literaturas de sus respectivos países y se convierten en un fenómeno global en Latinoamérica (260). En segundo lugar, a diferencia de los años cuarenta y cincuenta donde la traducción de obras extranjeras absorbió gran parte de las publicaciones, en la década de los sesenta la publicación se concentró mayoritariamente en manuscritos literarios redactados originariamente en castellano. De la misma forma, el espacio de la edición española (especialmente de las editoriales más vanguardistas) se estableció en gran medida en Barcelona. La ciudad se exhibía en aquellos años como gran foco cultural en el espacio europeo. Como denota Vargas Llosa, fue sintomático que el manifiesto de protesta contra el caso

Padilla, donde participaron grandes intelectuales europeos, se redactara en Barcelona (*La llegada de los bárbaros* 124)¹³.

En este panorama emergen nuevas editoriales que alcanzarán la hegemonía del mercado editorial en las décadas posteriores y cuyos orígenes estuvieron muy vinculados a la *gauche divine*. Esta fertilidad en la industria del libro derivó en la creación de editoriales como Tusquets, Anagrama, Kairós o La Gaya Ciencia. Rosa Regás, tras su experiencia en Seix Barral, fundó La Gaya Ciencia y las primeras obras que publicó ya escenificaban el trasunto de una nueva estética y la preocupación por las nuevas tendencias, con obras de Juan Benet, Oriol Bohigas o Eugenio Trías. Salvador Pániker fundó Kairós en 1965 y rápidamente sus libros se convirtieron en paladín de la contracultura norteamericana, publicando a Alan Watts, Paul Goodman, Allen Ginsberg o Theodore Roszak, y autores muy cercanos a la *gauche divine*, como Terenci Moix, Joan de Sagarra o Pere Gimferrer. Esther Tusquets heredó Lumen en 1960 y creó dos colecciones que alcanzarían pronto prestigio: «Palabra e Imagen» y en la línea de narrativa «Palabra en el Tiempo». Lumen quiso también alejarse del modelo de una editorial comercial e integró en su proyecto al catedrático Antonio Vilanova, que sustentó a la editorial de los títulos recientes más reputados de la narrativa inglesa y norteamericana. Las más nuevas fueron Anagrama y Tusquets, ambas de 1969. A diferencia de su posterior evolución en las décadas democráticas, en sus orígenes comenzaron como editoriales intensamente doctrinarias y cuyo principal cometido fue la divulgación del pensamiento radical de germen anarquista y revolucionario. Tusquets activó en 1968 dos colecciones de textos breves en formato de bolsillo muy representativas del talante *gauche divine*: «Marginales» y «Cuadernos

¹³ El célebre caso Padilla comenzó en 1968 y se extiende hasta 1971. Sin duda representó una escisión radical entre la complicidad de gran parte de los intelectuales de Occidente y el régimen castrista. En 1968, el libro de poemas *Fuera de juego* obtuvo el premio de poesía Julián del Casal, uno de los más importantes de Cuba. El jurado estaba constituido por tres poetas cubanos —Lezama, Tallet y Manuel Díaz Martínez— y dos escritores extranjeros, César Calvo y J. M. Cohen. Padilla pertenecía a la primera generación de poetas de la revolución y ostentó cargos políticos de gran calado. Sin embargo, las críticas a la revolución castrista que contenía el texto acabaron provocando el encarcelamiento del autor. A pesar de las polémicas, la UNEAC —Unión de Escritores y Artistas de Cuba— aceptó la decisión soberana de los poetas y premió a Padilla (aunque en este caso no se concedieron a los autores premiados ni la visa para viajar a Moscú ni los mil pesos del premio). Este episodio suscitó una reacción de una larga lista de escritores, cineastas e intelectuales que firmarían una carta conjunta denunciando estos hechos. Padilla conseguiría salir de la isla años después en 1980 gracias a la presión internacional.

Ínfimos», ambas con una tirada de tres mil ejemplares y, como se podía leer en las solapas, «destinados a ser leídos en el *campus* o en la playa» (Moura 9). La imprescindible Anagrama surtió al mercado del libro dos colecciones esenciales con el propósito de ensanchar nuevos horizontes en la bibliografía española: la colección «Argumentos», inspirada en las corrientes de pensamiento más heterodoxas, y sobre todo «Cuadernos Anagrama», cuyo propósito era «suplir la práctica inexistencia de revistas teóricas en España» (Herralde 32). Con este fin se procedía a un minucioso «vaciado» de determinadas revistas extranjeras, como *Les Tempes Modernes*, *L'Homme et la Société*, *Partisans*, *New Left Review* o *Il Manifesto* (33). Esta colección encarna de forma nítida el afanoso anhelo de estas editoriales por sintonizar e integrarse con las inquietudes más características de los años sesenta, como la antipsiquiatría, el estructuralismo, el freudomarxismo o la contracultura. Por tanto, los nuevos nombres de la edición —Herralde, Tusquets, Moura, Regás, Pániker y el propio Barral— eran miembros del grupo de la *gauche divine* y, como señala Herralde, se repartieron el campo de producción editorial: «Carlos Barral y Esther Tusquets eran más literarios, Laia y Fontanella eran marxistas, próximos al PSUC, Anagrama se situaba en la izquierda heterodoxa y radical, Tusquets era literaria y estética [...] además del antifranquismo y la amistad, teníamos distribuido nuestro espacio» (Moret 347). Desde aquí, se llegarán a difundir los referentes culturales internacionales más importantes, se propagan nuevas modas y, lo más importante, se accede a la hegemonía de la competencia estética.

En este cometido es donde estos jóvenes de la *gauche divine* cobran gran importancia dentro del espacio cultural. Descifran y concilian con lucidez la relación dialógica entre las propuestas de las obras y las expectativas estéticas por un lado, y las categorías interpretativas de un nuevo público, mayormente universitario, en la dinámica interacción entre el texto y su lector, concibiendo este último desde una perspectiva fenomenológica. Sin duda, la preocupación de estos editores por las necesidades del lector más joven va a determinar los nuevos contenidos de sus programas y colecciones. Debido a la escasa atención al ensayo foráneo durante las décadas del régimen franquista, el afán prioritario será actualizarse en el entorno de la vanguardia cultural. Como escribió Herralde hace años:

En el ámbito de la vanguardia cultural existían también no sólo lagunas sino océanos por colmar, por lo que la voluntad de ex-

ploración, de descubrimiento, de rehuir los senderos trillados no tenía por delante sino *l'embarras du choix*. Mi motivación básica inicial como editor era indagar y reflejar las inquietudes y ebullición intelectual de aquellos tiempos. Anagrama fue, pues, una plataforma de radicalidades y vanguardismos varios, de caja de resonancia de muchas de las ilusiones y no pocos delirios de la época. En esta onda tuvo lugar, a lo largo de la década, la incorporación de textos de Trotski, Rosa Luxemburg, Mao, Bakunin, ... (12).

Repentinamente, inquietudes que tradicionalmente nunca habrían rebasado los límites del espacio académico —como el estructuralismo, la antipsiquiatría, el freudomarxismo, la nueva semiótica literaria o la contracultura norteamericana— adquieren la índole de temas divulgativos, y algunas obras se convierten en auténticos éxitos de ventas. Desde esta perspectiva se puede afirmar sin duda que estas editoriales emprendieron en España una suerte de propedéutica de urgencia de las obras teóricas de vanguardia más en boga en otros países. Estos espacios vinculados a la *gauche divine* exhibían cierta cohesión en sus elecciones de edición, hasta el punto de que en un artículo de la revista *Triunfo* firmado por Chamorro y Marinero en 1969 se deslindaba dentro del espacio editorial de aquel momento el criterio *rive gauche* (33). Esta era una atmósfera que se retroalimentaba y que emprendió proyectos comunes: no hay que olvidar en este sentido la creación en 1970 de un servicio de distribución común para ocho editoriales de cierta naturaleza similar: Barral Editores, Edicions 62, Laia, Cuadernos para el diálogo, Fontanella, Anagrama, Lumen y Tusquets, y la posterior fundación de este colectivo de una colección de bolsillo que crecería vertiginosamente, Ediciones de Bolsillo. Como señala Beatriz de Moura, la complicidad entre ellas fue evidente, y su vínculo desembocó en un fermento cultural colectivo: «habíamos creado una asociación exclusivamente empresarial y terminamos por utilizar la fuerza que nos unía para fines preferentemente políticos y de promoción cultural (14).

Por las colecciones de estas nuevas editoriales desfilaron todas las novedades que emergían especialmente en Francia e Italia. La lingüística, la semiología y sobre todo el estructuralismo interdisciplinar francés se propagaban en volúmenes que solían reunir colecciones de artículos o entrevistas a modo de introducción de la disciplina. También eran habituales los «libros-debate», como los que difundió la colección «Cuadernos Ínfimos» sobre homosexualidad, las comunas, la antipsiquiatría o la música rock. La colección «Argumentos»

de Anagrama también fue paladín de este anhelo, y por ello no debe extrañar que la primera obra de la colección —*Conversaciones con Levi-Strauss, Foucault y Lacan* (1969)— fuera una serie de entrevistas con algunas de las figuras más representativas de la cultura francesa del momento. Lumen asumió la responsabilidad de editar algunos de los grandes teóricos italianos de la época, como Gillo Dorfles o Umberto Eco. Junto al afán por ampliar nuevos marcos teóricos en las publicaciones, también se mejoró radicalmente las técnicas de impresión, los formatos, la encuadernación o el diseño de las cubiertas, que ahora ostentaban un carácter artístico y creativo. Toda esta revolución en el espacio editorial se nutre de un doble vínculo de variaciones: las alteraciones de las disposiciones de los nuevos lectores, que aspiran ahora a compartir inquietudes intelectuales similares a las que se gestan en otros países, pero también mutaciones en los mecanismos textuales y formales del libro. Desde este fermento, las nuevas editoriales promueven con sus nuevas colecciones la modernidad en la industria del libro.

También dentro de la crítica literaria los jóvenes escritores de la *gauche divine* captaron posiciones de privilegio. No hay que olvidar además que la crítica periodística durante la década de los años setenta alcanza un nuevo vigor desconocido en años anteriores. La labor fundamental de Rafael Conte o J. P. Quiñonero en el reputado suplemento madrileño *Informaciones de las artes y las letras*, o de Vázquez Montalbán y Eduardo García Rico en *Triunfo*, dotaron de una nueva legitimidad a la profesión. Además, muchos de los jóvenes universitarios accedieron a la lectura de estas revistas con asiduidad. En una «Encuesta sobre hábitos de lectura, radioaudición y televisión» elaborada por el Instituto de la Opinión Pública en 1970 ya se ubicaba a *Cuadernos para el Diálogo* y a *Triunfo* como la tercera y cuarta revista más leídas respectivamente por los universitarios y los altos mandatarios, y poseían además «la audiencia más extendida entre la generación joven de la élite española» (319)¹⁴. En Barcelona emergían las grandes figuras de Juan Ramón Masoliver, que escribía en *La Vanguardia* o Joaquín Marco, que lo hacía en la revista *Desti-*

¹⁴ El estudio apareció en *Revista española de la opinión pública*, en el número de julio-septiembre de 1970. La encuesta ofrecía algunos datos curiosos: *Cuadernos para el Diálogo* era la revista más representativa entre los jóvenes estudiantes, licenciados y profesores universitarios, incluso por delante de *Triunfo*, aunque esta tirara casi el doble de ejemplares. Entre las revistas extranjeras, la única que tenía una audiencia considerable era *Paris Match*, sobre todo en Barcelona.

no. Sin duda, estos críticos ya consagrados ampararon y promovieron a los jóvenes de la *gauche divine*, como confiesa Ana M. Moix: «Bueno, a ver, sobre todo Ródenas, Conte también, sí. Vieron un intento de algo diferente, que les gustó [...] tanto poesía como novela» (*Entrevista personal*)¹⁵. En esta mutabilidad muchos de los jóvenes escritores de la *gauche divine* accedieron pronto a estos órganos de difusión a pesar de su juventud (no olvidemos, por ejemplo, que Pere Gimferrer, que frecuentó en sus inicios el ambiente de la *gauche divine*, perteneció al equipo de jóvenes colaboradores de Joaquín Marco en *Destino*, y poco después pasó a sustituirle tras la dimisión de este como coordinador de las páginas de crítica y de información literaria de la revista). De la misma forma, dentro de estos jóvenes, se puede citar a Terenci Moix o el propio Gimferrer, que comenzaron con colaboraciones de crítica cinematográfica en *Fotogramas*, Joan de Sagarra y Ana M. Moix escribieron en *Tele/Exprés* y en la revista *Boccaccio*, Enrique Vila-Matas trabajó en *Fotogramas* y en *Boccaccio*, o Salvador Clotas y Carandell, que también escribieron con frecuencia en *Boccaccio*. El afán de modernizar el espacio literario también incluía la crítica literaria, como señalaba un joven Vicente Molina-Foix en aquellos años: «así como es necesaria una nueva literatura española que sustituya a la anterior y la aniquile, se precisa de igual modo el acceso de nuevos individuos y corrientes críticas que modernicen, limpien y ordenen el *status* de la crítica literaria» (*Infame turba* 65).

Dentro de este tejido social tan ensamblado —la «constelación» *gauche divine*, como la tilda Gubern— también muchos de estos jóvenes escritores y cronistas, junto con los nuevos editores, tuvieron estrechos vínculos con los jóvenes narradores del *boom* latinoamericano ubicados en Barcelona¹⁶. Asimismo, si se revisan los directores literarios de las nuevas editoriales, o incluso los jurados de los nuevos premios de mayor prestigio, nos encontramos también con miembros afines a este círculo (que serán también los responsables de premiar a los novelistas latinoamericanos). Por ejemplo, el jurado del Premio Biblioteca Breve —el que alcanzó más prestigio duran-

¹⁵ Agradezco profundamente al profesor William Sherzer que me haya facilitado la entrevista que realizó recientemente a la escritora Ana M. Moix.

¹⁶ Tanto editores como críticos literarios de la *gauche divine* generaron algunas ideas sobre los autores del *boom* que se convertirían con el paso del tiempo casi en certezas ontológicas. Pere Gimferrer, por ejemplo, por su evidente vínculo y complicidad con las editoriales de mayor prestigio, sobre todo Seix Barral, dictaminó reseñas sobre *Rayuela* y sobre *Cien años de soledad* que se erigieron casi en guías de lectura de estas obras.

te unos años en España y en Latinoamérica—, estaba compuesto por Castellet, Clotas, Barral y Félix de Azúa. Algunas de las nuevas editoriales, capitaneadas e integradas por estos jóvenes, marcaban en cierta medida un punto de inflexión con lo que se editaba antes y representaban el fermento de una nueva *intelligentsia* que afloraba en torno a ellas, bien como directores literarios, lectores, traductores, jurados de premios o críticos. La apuesta era siempre la edición de textos novedosos de la vanguardia internacional de cierto calado teórico, y la incesante cantera de la juventud en la búsqueda de nuevos creadores. Terenci Moix, con su habitual estilo socarrón, describía así la situación editorial en aquellos años:

Ya sabemos que el coeficiente de ignorancia que priva entre la mayor parte de los críticos de este país es muy elevado. Esa ignorancia solo es comparable a la de los «lectores» de algunas editoriales; entre las más «in» cuentan con un lector que está al tanto de todo lo que sucede en el extranjero; entre las llamadas «comprometidas» abundan verdaderos tarugos que siguen exigiendo a Virginia Woolf que sea Rosa Luxemburg. La confusión es enorme, es pavorosa en ambos casos. Uno de mis placeres mayores es leer algunos informes de los que perpetran esos lectores [...] Entramos en el peligro de los «profesionales de la juventud», claro: en pleno confusionismo se juega la carta de los jóvenes a ciegas, no sé si por moda o por no perder el tren (*Infame turba* 110).

LA OSCILACIÓN ENTRE EL AFÁN DE DISTINCIÓN Y LA ALTERIDAD ANACRÓNICA

Acometer un análisis de aquella «fantasía indeterminada» denominada *gauche divine*, como escribía Barral (665), revela un aspecto decisivo para asumir todas las dimensiones culturales que surtía el paradójico tardofranquismo y al mismo tiempo representa un dispositivo social fundamental para entender el cambio radical entre las leyes internas que operaban sobre el campo de producción cultural de aquel momento y su nueva hegemonía. Parte de la crítica que se ha dedicado al estudio de este grupo interdisciplinar y enormemente mediático incide en una importancia más allá de la producción cultural determinada de los diversos subgrupos profesionales. Jo Labanyi, por ejemplo, alude a ellos indirectamente como «mediadores culturales» (298) y Teresa Vilarós destaca su invención de nuevos modos de vida y de una resonancia espectacular derivada especialmente de «los gestos del grupo» (171). Ahí sin duda reside gran par-

te de su singularidad y por tanto de su importancia. El adjetivo «divine» tiene numerosas implicaciones, algunas de ellas ciertamente conflictivas para los círculos intelectuales antifranquistas del momento, como es la aparente asunción reflejada en su estilo de vida de que ciertos patrones de consumo cultural no determinan el valor político y moral de un individuo. Si su estilo de vida alternativo, con dosis de frivolidad y lúdico, cobra importancia es porque revela una voluntad de distinción, tal como emplea este término Bourdieu. Es decir, este análisis de su cotidianidad —sus preferencias del consumo, el nuevo espectro que para ellos abarcaba el término «cultura», sus nuevas lecturas o su voluntad de simulacro y asimilación de las modas que provenían de otros países— refleja a través de los bienes de consumo una estructura del gusto, y esas nuevas inclinaciones en el consumo de bienes culturales operaron como un distintivo de clase (Bourdieu 25-35). Encarnan por tanto intereses y funcionan para incrementar la distinción social. Es cierto que la mayoría de ellos pertenecía a una sección de la burguesía catalana económicamente acomodada, pero en este caso la posible correlación argumentativa entre una cultura selecta y una fracción social dominante es baldía justamente por dos aspectos muy representativos en este grupo: el papel mediador específico que encarna siempre la *intelligentsia*, y porque la cultura de élite está en gran medida más vinculada a instituciones sociales específicas que a un sector social concreto¹⁷. No es casual por ello que Esther Tusquets estudiara en el Colegio Alemán y heredara años más tarde la editorial de su padre, que Joan de Sagarra se formara en el *Institut d'Estudis Teatral*s de la Sorbona, o que Félix de Azúa hubiera sido lector de español en Oxford. Incluso el propio Carlos Barral, cuando empezó a promocionar la nueva novela española, otorgaba cierta preferencia a aquellos manuscritos de jóvenes que hubieran estudiado o enseñado fuera. Sin embargo, el célebre editor catalán, ante la fastuosa resonancia social del grupo y cierta esencia artificial y vacua, no dudó en redactar una crítica radical sobre este fenómeno en sus memorias:

No, en las familias intelectuales españolas no se notó el sesentayochismo [...] En ciertos grupúsculos de la sociedad barcelonesa, quizás entre los titulares de aquel casual club de noctám-

¹⁷ Como señala John Frow, los sistemas que establecen el campo de la cultura de élite consisten en series de instituciones entrelazadas que gestionan formas particulares de práctica y producen específicas regularidades axiológicas (145).

bulos que empezaba a llamarse la «*gauche divine*» —y que era poco más que un grupito endogámico y alcohólico de editores, cineastas, literatos de buena familia y sobre todo arquitectos a la moda de Milán—, pudo parecer que se notaba en los atuendos, pero en realidad ya íbamos disfrazados de *soixantehutards* antes del estallido de la revolución hermosa [...] Hubo un cambio a peor de las costumbres sociales y en el fondo una sustitución de gentes en todos los segmentos de la sociedad en que vivía, lo cual tendía a desfigurar la cotidianidad (591).

Si su nuevo modo de vida y prácticas culturales son síntoma inequívoco de una búsqueda de distinción social, el segundo aspecto fundamental para el análisis del grupo —y consecuencia del primero— para valorar su implantación en el campo de producción cultural, es la imbricación del fenómeno *gauche divine* con entresijos posmodernos a través de un ansia de imitación tenaz de hábitos culturales que provenían de Italia, Francia o Estados Unidos. El nuevo capital simbólico que detentan —nuevas editoriales, dispositivos institucionales, nueva interrelación entre las dimensiones económica y simbólica...— evoca prácticas de la vida posmoderna: su «estetificación» de la vida cotidiana, una «frivolidad esencial», utilizando la terminología de Fredric Jameson, y por encima de todo, la integración de la producción estética como parte de los bienes de consumo en general (27).

Pero al asumir el complejo y controvertido concepto de «posmodernidad» desde la óptica de Jameson, es decir, a la luz de una lógica cultural dominante, pero donde conviven formas «residuales» y «emergentes» de la producción cultural, el despliegue en España de este nuevo «sentir» en aquel momento, incluso entre estos grupos más avezados, era apenas incipiente y retraído. Rosa Regás años después describía a la *gauche divine* como una divinidad de segunda, comparada con grupos similares asentados en Nueva York, Londres, París o Milán (Regás y Rubio 13). Román Gubern alude también a «cierto complejo de inferioridad académica» ante el efecto que desencadenó el coloquio interdisciplinario organizado por Beatriz de Moura en Barcelona con miembros del *Gruppo 63* en 1967¹⁸. La cultura de vanguardia en Europa y en Estados Unidos se vislumbraba como una unidad imaginaria integral que encarnaba todas las innovaciones y modas culturales y, frente a ella, la situación en España, incluso desde la mirada de la *gauche divine*, emergía como una al-

¹⁸ Declaración de Román Gubern en entrevista personal (29-12-2010).

teridad anacrónica condenada a un papel de mero seguidor epigonal y con ello a cierta carencia de autenticidad. Sobre este aspecto Ana M. Moix ha declarado recientemente: «seguramente influía esta sensación de asfixia, de años de una España encerrada, sin salir al exterior. Pues todo lo que venía de fuera era el maná. Y era muy bueno. Y no lo conocíamos. Quiero decir, pero bueno, pero ¿qué estamos haciendo aquí?» (*Entrevista personal*).

Hay un aspecto quizá especialmente sintomático de estos rastros todavía residuales de lo moderno en ciertas concepciones estéticas de miembros de la *gauche divine*. Fredric Jameson aseveraba como un motivo sustancial del florecimiento de la posmodernidad en la década de los sesenta el proceso de canonización e institucionalización académica del movimiento moderno en general; es decir, la nueva generación de jóvenes se enfrentaba en aquel momento a las piezas modernas del arte y la literatura concebidas ya como un conjunto de clásicos muertos. Una de las secuelas más evidentes y reiteradas de esta nueva «mirada» estética era la quiebra de la ideología modernista del «estilo». Aquellas huellas dactilares del artista como algo único y personal se disolvían y el efecto consecuente era la nueva «cannibalización aleatoria de todos los estilos del pasado» (39). Sin embargo, en España uno de los libros de estética literaria que más caló entre los jóvenes escritores fue *La inspiración y el estilo* (1966) de Juan Benet, cuando el escritor madrileño alcanzó más difusión unos años después. Benet a comienzos de los setenta era sin duda el preceptor y guía más reputado como novelista para algunos de los miembros de la *gauche divine*, y de hecho Félix de Azúa, Pere Gimferrer o Ana María Moix han recordado en diversas ocasiones su veneración por el autor de *Una meditación* (1969)¹⁹. Benet en aquella obra temprana afirmaba con su habitual contundencia:

La inspiración le es dada a un escritor sólo cuando posee un estilo o cuando hace suyo un estilo previo. [...] La madurez supone casi siempre un estilo porque es el estado que comienza con la decisión de abandonar la búsqueda del vacío para dedicarse al pulimento de la herramienta [...] concebir cualquier obra como un puro problema técnico o como el ejercicio de unas facultades acrisoladas (45).

Esta defensa a ultranza del *grand style* y con él de un canon literario específico que teorizaba Benet —y que ejemplificaba perfecta-

¹⁹ Es más, Félix de Azúa confiesa en el libro de entrevistas *Infame turba*: «hay incluso un libro inacabado entre Gimferrer, Benet (como maestro) y yo» (79).

mente en sus obras— motivó un aliento esperanzador entre algunos de los autores más jóvenes, y quizá con especial énfasis entre miembros de la *gauche divine*, que solían incluso visitarlo en su casa a menudo²⁰. No hay que olvidar tampoco el posicionamiento generalizado de la mayoría de los jóvenes a favor de Benet en la agria polémica que este mantuvo con Isaac Montero derivada de la mesa redonda que organizó *Cuadernos para el Diálogo* en su número especial de 1970. En una acotación subsiguiente Montero tildaba a Benet de «sacerdote de la inefabilidad del acto creador» (66), e incluía «en la misma corriente» a Carlos Barral, Salvador Clotas, Castellet, Eduardo G. Rico, «los ejercicios de onanismo narrativo de Terenci Moix», o los «equilibrios metafísico-funambulescos de Eugenio Trías» (66). Es decir, ya en 1970 hay conciencia de un bloque colectivo con lazos evidentes que propicia el cambio radical entre las leyes internas que operaban sobre el campo de producción cultural de aquel momento, y el florecimiento de una nueva hegemonía²¹. Por tanto en España, Benet —y no Andy Warhol o Burroughs— encarnaba los valores literarios de la vanguardia: su competencia estética y su legitimidad. Tan representativo del nuevo paradigma estético del momento en el entorno de la *gauche divine* es el prólogo de la antología de los *Novísimos* como lo son las novelas de Juan Benet o los primeros ensayos del filósofo Eugenio Trías.

Al hablar de este cenáculo barcelonés, en cierta medida la indeterminación del grupo (José Ilario comenta que la *gauche divine* estaba compuesta por más de un centenar de personas) la interdisciplinariedad, la imagen mediática, la implantación de una nueva estructura del gusto (revelada en un estilo de vida frívolo y lúdico) incita a asumir la ambigua categoría de generación para describir al grupo, siempre y cuando se tome el término exclusivamente como

²⁰ En el reciente volumen sobre historia literaria de la segunda mitad del siglo XX que acaban de publicar Jordi Gracia y Domingo Ródenas integrado en la nueva *Historia de la Literatura* que coordina José Carlos Mainer para la editorial Crítica, los autores señalan sobre estos vínculos: «las afinidades barcelonesas de Juan Benet propician todavía, en torno a 1970, un nuevo circuito y casi una suerte de delegación catalana para el ingeniero madrileño. García Rico en *Triunfo* había identificado la alarma ante una «campaña antirrealista» con Juan Benet, Castellet y el propio García Rico como aliados de los jóvenes *Novísimos*» (195).

²¹ Alfonso Sastre vertió acusaciones muy similares en su afanosa disputa con Eugenio Trías en las páginas de la revista *Triunfo* en agosto de 1970, describiendo como «imperialismo cultural» a «toda esa farándula que forman poetas de medio pelo, filósofos de tres al cuarto, mercachifles en general de las ideas como una exudación primeriza e infantil de un gran país» (*Triunfo*, 8-8-1970).

instrumento de lucha que apunta a desclasar a los antiguos en el campo cultural establecido en aquel momento en Barcelona —a pesar de que en cierta medida emergieron bajo el amparo de algunos de ellos²²—. A este cambio, fundamental en la nueva disposición del campo cultural, alude Carlos Barral en sus memorias con cierto abatimiento y responsabilidad:

Muchos nos dejábamos caer todavía por aquel Bocaccio que había sido capital de la noche, pero en lugar de encontrarnos unos con otros, con los de siempre, nos sentíamos como tolerados por razón de antigüedad en un mundo de jefes de ventas y de putas disfrazadas de marquesas. [...] No sabría explicar cómo empezó ese fenómeno, ese proceso de descaro de la profesionalidad entre la gente de letras que se fue contagiando a los letraheridos. De pronto las conversaciones derivaban a asuntos relacionados con el éxito y el dinero. Sin ningún pudor por parte de los practicantes y de los aspirantes, la literatura era una cuestión de mercado (665).

El pálido aperturismo del régimen en la década de los años sesenta facilitó la incorporación de mecanismos representativos de la globalización y el consumismo, lo que eclipsa la posición central de la producción y, con ello, relega figuras tan señeras hasta ese momento en el campo cultural de la oposición franquista como Carlos Barral. Pero la emergencia de un grupo como la *gauche divine* en Barcelona no debe entenderse como una consecuencia mecánica de la denominada «década Fraga», aunque no se hubiera podido producir sin esta parcial apertura que representó la nueva Ley de Prensa, sino que más bien su nuevo protagonismo revela una serie de transformaciones (y ellos como agentes causantes) en el campo cultural, nuevos mecanismos de articulación del campo y nuevas formas de legitimación cultural. Desde ahí sí puede hablarse del grupo

²² Por otro lado, Esther Raventós-Pons, en su artículo «Beyond the Cartesian Subject: Personal and Collective Identity in Ana Maria Moix's *24 horas con la Gauche Divine*» incide en la idea de una identidad colectiva dentro de la *gauche divine* basada tanto en su diversidad como en sus afinidades (76). Salvador Clotas incide en una idea similar en la redacción de la obra *30 años de literatura española* que escribió en colaboración con Pere Gimferrer y que publicaría Kairós en 1971: «Lo que nos permite a J. M. Castellet y a mí hablar de un nuevo grupo generacional es el hecho de que son un poco más jóvenes y la sospecha de que todos hablan mal de *La hora del lector*, de las novelas de García Hortelano y de los poemas de Blas de Otero. [...] Creo también que Castellet es demasiado generoso y oportuno cuando da por concluida una época cultural y por nacida otra. De los hermanos Goytisolo a los hermanos Moix o a los hermanos Trías» (59).

de la *gauche divine* como mediadores culturales. Sus extravagancias pintorescas y algo artificiales —fruto de mecanismos forzados de imitación— no anula sin embargo la familiaridad del grupo con referencias culturales que provenían del *Gruppo 63* italiano y la cultura de masas, el estructuralismo francés o la «nueva sensibilidad» que difundían intelectuales norteamericanos como Susan Sontag o Leslie Fiedler. Su eclosión y primacía en el campo cultural de la oposición franquista en Barcelona favoreció en cierta medida un nuevo canon de textos en España, pero también una particular forma de lectura y creación en el espacio literario derivada de la estética *camp*, inducida por un hedonismo irónico y una atracción hacia lo extraño, y cuyo máximo promotor fue sin duda el novelista más representativo del grupo: Terenci Moix²³. Este es otro semblante indispensable de este grupo de avezados catalanes y con afán cosmopolita. No sólo irradiaban novedad en los productos culturales ofrecidos en el mercado de consumo a través de las editoriales, sino también en las operaciones con las que hacen uso de ellos, como diría el historiador francés Michel de Certeau (18). Era otra vertiente de que disponían para «marcar» socialmente la diferencia producida en un texto a través de una práctica, en este caso alejar su disposición a la lectura del marco de una «literalidad» ortodoxa. Al mismo tiempo —derivado de la difusión de la cultura de masas y de la nueva concepción de la alta cultura y la cultura popular— la *gauche divine* también contribuyó a ese proceso que trasladó la cultura *pop* y la cultura comercial fuera del terreno de «cultura de la evasión» que defendía el régimen franquista para integrarse en el nuevo concepto que se estaba elaborando de arte, y que España comenzaba a importar.

LOS ÓRGANOS DE DIFUSIÓN DE LA *GAUCHE DIVINE*: LA REVISTA *BOCACCIO*

Uno de los aspectos quizá más desatendidos por parte de la crítica y fundamental para entender la resonancia y los nuevos referen-

²³ No se trata aquí de hacer una valoración estética entre los diferentes novelistas del grupo, ni de obras literarias que aludan al entorno de la *gauche divine* (Alberto Villamandos en su artículo sobre este grupo catalán hace una relación descriptiva de todas estas obras). Las novelas de Ana María Moix o el Juan Marsé de *Últimas tardes con Teresa* o del relato *Noches de Bocaccio* serían también muy representativas. Sin embargo, las primeras novelas de Terenci Moix —y su influyente *Historia social del cómic*— reflejan también, como describió recientemente Castellet, «una vocación de la que él era objeto y sujeto. Él mismo era su personaje, fuera del mundo y dentro de la literatura, intentaba ser su creación» (*Seductores, ilustrados* 267).

tes culturales que acoge la *gauche divine* son los órganos de difusión afines al grupo. No se trata sólo del periódico *Tele/Exprés* o de las célebres revistas *Fotogramas*, *Triunfo* o *Destino* —en el que efectivamente colaboraban muchos de ellos—, sino también la revista *Bocaccio*, publicación tremendamente valiosa por sus múltiples singularidades, el Seminario de Estética en la Escuela Eina que activa Román Gubern, o publicaciones de revistas prácticamente clandestinas y de difícil acceso hoy en día, como la revista *Siglo XX* o *La Mosca*²⁴.

De todas ellas, quizá la más representativa del grupo por variadas razones sea la revista *Bocaccio*. Para el estudio del singular grupo de la *gauche divine* y sobre todo para entender su enorme influencia en el campo de producción cultural durante aquellos años y los venideros, es imprescindible considerar la nueva interrelación entre las dimensiones económica y simbólica de las comunicaciones públicas. Es decir, los múltiples proyectos que nacen bajo el amparo de este grupo ejemplifican claramente cómo los diferentes modos de financiar y organizar la producción cultural tienen consecuencias observables para el nuevo abanico de discursos de amplia difusión, y sobre todo para el acceso del público a ellos. En este caso, las novedades en la dimensión económica y cultural están totalmente entrelazadas. Desde esta perspectiva, cobran enorme relevancia la figura del empresario Oriol Regás, también algunos publicistas dentro del grupo, y la creación de la empresa Decamerón S.A., de enorme fuerza mediática. La fuente económica principal de la empresa deriva sin duda de los beneficios de varias discotecas, entre ellas la más importante: la mítica *Bocaccio* de Barcelona —con los años se abriría otro *Bocaccio* en Madrid—, enclave favorito del grupo y otra versión de la voluntad de distinción que tanto identifica a la *gauche divine*. La resonancia y el poder económico de esta discoteca es sin duda el origen de proyectos posteriores de naturaleza cultural, donde los miembros de la *gauche divine* estaban totalmente integrados. *Bocaccio Films* será la productora de cine que financie algunas de las películas experimentales de la Escuela de Cine de Barcelona; *Bocaccio Design* será otra versión del grupo empresarial que ampara a una nueva sociedad creada entre otros por los posteriormente célebres Lluís Cloet, Óscar Tusquets o Pep Bonet, y que tanta relevancia tendrá en el

²⁴ Sobre la revista *La Mosca*, hay un trabajo reciente de Mercedes Mazquiarán de Rodríguez con un análisis descriptivo bastante completo de los ocho números. Parece ser, según explica la autora, que pudo tener acceso a la revista a través de la editora Beatriz de Moura.

ámbito del diseño; y otro proyecto peculiar fue la revista *Bocaccio*. Por tanto, la relación de los jóvenes de la *gauche divine* y la discoteca *Bocaccio* va más allá de un espacio predilecto, en cierta medida fue el sustento económico de gran parte de su producción cultural, y Oriol Regás una suerte de mecenas o de mediador de algunos de estos proyectos²⁵. La revista aparece en junio de 1970, con todas las celebraciones oportunas, una adecuada resonancia mediática y la pertinente columna de Sagarra en *Tele/Exprés* ensalzando el evento con su peculiar sarcasmo y humor, que probablemente aquí aluda al heterogéneo consejo de dirección de la revista:

Que le bouchon saute, que la pipe se bourre, que la p... se des-hábille, morbleu! Listen to my words anywhere. Listen to my words any World: Revistam habemus. Sí, al fin salió Bocaccio, la revista Bocaccio. [...] Es altamente significativo que una corriente del pensamiento marxista se solidarice con el bocaccismo para «renovar» el marxismo. Good bye. (*Las rumbas de Joan de Sagarra* 135-136).

El primer director de la revista fue Joaquín Grau, y el redactor jefe Juan Marsé. Durante esta etapa el consejo de dirección estaba formado por miembros muy cercanos a la *gauche divine*: Rosa Regás, José Ilario, Eugenio Trías, Vázquez Montalbán, Xavier Miserachs, César Malet y Antonio Salichs. La revista cobra identidad por dos novedades muy particulares: por un lado, como señala Vázquez Montalbán en el editorial del segundo número de la revista, «ese aire de quiero y no puedo en relación con *Playboy* u otros órganos similares («Querer y no poder» 7); y en segundo lugar, una macrosección denominada «Underground» que abría todos los números y que representa sin duda una de las crónicas de los referentes culturales de la *gauche divine* más nítida. La revista constituye un proyecto cultural totalmente insólito en la España de aquellos años. La voluntad de exhibir numerosos retratos de bellas mujeres en páginas desplegadas, en portada y en ilustraciones de gran calidad mostraba una determinación de asemejarse a modelos de revistas extranjeras —como señala Vázquez Montalbán, *Playboy*, *Lui* o *Play Men*—, inimaginables en el contexto de la censura franquista, «que comparen el contexto humano y civil en el que surgen estos pútridos efectismos del

²⁵ Como señala el propio Oriol Regás en sus recientes memorias, *Los años divinos*: «propuse que Bocaccio fuera más que una discoteca. Consecuencia de ello fue el inicio de Bocaccio Revista, Bocaccio Records, Bocaccio Films, Bocaccio Design, Bocaccio Style, Bocaccio Viajes y Bocaccio Teatro» (309).

desnudismo» (7), ante la obviedad de que aquí las mujeres nunca aparecían fotografiadas desnudas. Con fina ironía y vetusta retórica, escribía Vázquez Montalbán el anhelo de la revista:

No pretende *Bocaccio* atentar contra uno de los pilares del bien común: el recato en la mujer. Sino al contrario, exaltar la belleza de la mujer vestida, con alguna que otra rendija abierta sobre las carnes. Mas no con el ánimo de conturbar el alma del tierno espectador, sino con el propósito moral de darle la evidencia de la fugacidad de las cosas de este mundo, que entre vistas y no vistas se van a la mar, que es el morir. Y si alguno pecara por fisgar por nuestras púdicas rendijas, caiga sobre él el fuego de Sodoma y Gomorra («Querer y no poder» 7).

Pero en lo que concierne a la *gauche divine* será la sección «Underground», el espacio de opinión de la revista, donde se verterán muchas consideraciones y veredictos que identifican tanto las novedades en los referentes culturales como el germen de una nueva estructura del gusto²⁶. La fracción «Underground» incluía una sección denominada «Actualidad», a cargo de Vázquez Montalbán (firmaba en muchas ocasiones con seudónimos); la crítica de cine, normalmente a cargo de un jovencísimo Enrique Vila-Matas²⁷; una crítica de teatro, que solía firmar Joan de Sagarra; la sección de literatura, a cargo en principio de Salvador Clotas y más adelante de Ana María Moix; la crítica de arte que redactaba Puig Andreu; la crítica de televisión, en ocasiones escrita por Guarnier y en otras probablemente por Juan Marsé (aparecía firmado con el seudónimo de «Popea

²⁶ Obviamente no era banal la elección del término *underground*, tan en boga en aquellos años. La difusión del concepto entre los jóvenes de diversos países no sólo comprendía la voluntad de crear una especie «contrasociedad» opuesta a la establecida, sino que también implicaba una labor de zapa sobre ella. Una de las prioridades del *underground* era emprender una ofensiva radical contra los tabúes, de ahí que en algunos órganos de difusión afines a esta alternativa se recurriera continuamente al erotismo y a la pornografía. Sin embargo, a diferencia de la revista *Bocaccio*, había en este tipo de publicaciones una voluntad deliberada de servirse de un lenguaje espontáneo y argótico. En cierta medida, la lucha contra el hombre unidimensional que denunciaba Herbert Marcuse se prolongaba en una contienda contra un lenguaje unidimensional, que se habría convertido —por influjo de la técnica— en funcional.

²⁷ No hay que olvidar, como señala el propio Vila-Matas en el prólogo de la obra clásica de Esteve Riambau y Casimiro Torreiro *La Escuela de Barcelona: el cine de la gauche divine*, que apenas un mes después de que el futuro novelista entrara a trabajar en la revista *Fotogramas*, se le encargó la sección «Oído en Bocaccio», que consistía en ir todas las noches a la célebre discoteca con el fin de espiar con disimulo lo que allí escuchaba y luego publicarlo sin escrúpulos de forma anónima, ya que la sección no iba firmada (18).

Smith»). Este último también escribía la sección «Correo sentimental». Había también una pequeña sección de humor de la que se encargaba Perich y en algunos números también aparecían columnas de economía o de ciencia.

Pero sin duda, desde la perspectiva de este estudio, la sección de mayor interés era «Sociológika», de José María Carandell. La columna no aparecía en los primeros números pero se integró muy pronto. Carandell, hombre con diversas inquietudes humanísticas, era un especialista de la cultura alemana, donde había residido varios años, y posteriormente había estudiado también sociología en Tokio. Era colaborador también del periódico *Tele/eXprés* y sus columnas en la revista *Bocaccio* representan sin duda una amalgama de referentes culturales apenas conocidos en España. Estaba familiarizado con cualquier versión del estallido de modernidad representativo de los años sesenta, y su ojo escrutador exhibió versiones de la vida privada de la España de aquellos años que apenas se han recreado. En *Bocaccio* escribió reportajes sobre la vida en las comunas californianas berlinesas, y en su sección acometió escritos de tinte sociológico sobre el fenómeno *gauche divine* («Gauche divine, ¿sector o característica?»), la contracultura («El conocimiento en el Underground»), las modas vigentes de los años setenta («Neorromanticismo»), o críticas veladas sobre las demacradas relaciones sociales que singularizaban a la sociedad franquista («El país de Cucaña»). Para Carandell, sólo países cultos y evolucionados podían permitirse mantener sectores de población como la *gauche divine*, por ello en España no habían pasado de ser «lamentables réplicas de lo francés o lo italiano, productos mixtos de asalariado hispánico y divino izquierdista» («Gauche divine, ¿sector o característica?» 10). En su opinión, la singular actitud de grupos como la *gauche divine* derivaba de la nueva concepción que se concedía a los intelectuales a finales de los años sesenta, radicalmente opuesta de la de los años de la Guerra Fría: «Las figuras señeras de la intelectualidad fueron apeadas de sus pedestales, tratadas de tú a tú, ridiculizadas en su pedantería» (10). Por ello, estaban abocados a «tomarse a sí mismos a chunga. En cuanto se les notaba el don profético, la juventud se les reía en las barbas» (10). De este razonamiento derivaba su conclusión: la *gauche divine* no era un sector de población, sólo una actitud, una característica de supervivencia (10). Otra columna de gran importancia fue «El conocimiento en el «Underground», donde se lamentaba de la carencia de trabajos sobre este ámbito en España, ya fuera sobre mate-

ria sexual, de ocio o sobre los nuevos bailes de los jóvenes. Terminaba su columna de forma sentenciosa: «puede decirse que en nuestro país todo, o casi todo es underground, subterráneo, sencillamente porque nadie se ha preocupado de sacarlo a la superficie» (13).

Junto con alguna revista de la época, únicamente fue Kairós, que dirigía Salvador Pániker, la editorial que mostró iniciativas y publicaciones relacionadas con la nueva categoría de *underground* o el movimiento contracultural. En 1970 apareció en Kairós la obra de Roszak que tanta resonancia internacional había tenido, *El nacimiento de una contracultura*. Roszak hacía apología de una nueva generación, «los hijos de la tecnocracia», que frente a un régimen de expertos encauzado con rasgos totalitarios subliminales, encarnaba la «Gran Negación» de la que hablaba Marcuse. Se trataba de los nuevos jóvenes, ya fuera en la versión de las protestas estudiantiles de los disturbios de Berkeley de 1967 y de su portavoz Mario Savio —del que también habla Carandell—, o de los *hippies*. La espiral de rechazo de los jóvenes, según el autor de Chicago, estaba en continuo proceso creciente: «fenómenos de este tipo aclaran que la revuelta generacional no es cosa que vaya a pasar en unos cuantos años como pertinaz nube de verano. El *ethos* de la desfilación está, por el contrario en proceso ascendente» (55). Apenas un año después de la publicación de la editorial Kairós, en el número de agosto de 1971 de la revista, Carandell lamentaba la falta de publicaciones sobre la juventud española, sobre todo con un fundamento sociológico y estadístico.

Todas las secciones que componían «Underground» mostraban familiaridad y hacían alusiones a referentes culturales prácticamente desconocidos todavía en España. Vila-Matas, al final de su columna de cine, se permitía en tono jocoso hacer recomendaciones de películas diferentes de acuerdo al destinatario, ya fuera «Para intelectuales de gauche», «Para integrados» o «para Undergrounds» (Vila-Matas 9). Salvador Clotas catalogaba *Nueve novísimos* como obra únicamente «Para hojear en una librería», y *Una meditación* de Bernet era incluido en «Para pedir prestados», pero no para comprar («Nothing is real» 10). En ese mismo número de la revista, Puig Andreu en su sección de «Arte» que ahí titulaba «Lo pop como holocausto», hacía unas reflexiones sobre las esencias de lo *pop* y lo *kitsch*, meditaciones según él imprescindibles «viviendo como vivimos una verdadera inflación de lo *pop* o de lo *camp*» (14).

La sección dedicada a la crítica literaria también recogía conside-

raciones interesantes. En la columna «Un centauro en una literatura de caballos de carrera», Clotas afirmaba que la vanguardia literaria apenas tenía interés entre el público en España, y lo justificaba por la preferencia entre los lectores de Gabriel García Márquez sobre Julio Cortázar. Es más, según Clotas, la creación de la antología de los *Novísimos* era el mayor paradigma de que en España no existía la vanguardia literaria: «Castellet ha demostrado con su Antología que los Novísimos son más bien partidarios entusiastas de la Bodega Bohemia y del eterno retorno zaratustriano que de las auténticas innovaciones, lo cual no es de extrañar si se tiene en cuenta que la mejor literatura de vanguardia no se conoce y mucho menos se lee en este país» (7). Para exhibir su aserción, Clotas ejemplificaba la ausencia de referentes de vanguardia en España en la desatención y falta de traducciones de autores como Borroughs, y de una obra que él curiosamente consideraba el experimento literario más vanguardista del momento: *Factory*, de Andy Warhol. Describía de hecho la voluminosa obra de Warhol como «el *Ulises* de una nueva literatura» (8). De esta forma, las críticas de libros de la revista —tanto las de Clotas como las redactadas por Ana M. Moix— mostraban siempre una atención especial a novedades editoriales insólitas de la nueva vanguardia literaria, y obviamente solían ser traducciones integradas en los catálogos de las editoriales afines al espacio de la *gauche divine*, o bien de autores vinculados a ella. En la columna «Tres novísimos novelistas» por ejemplo, Clotas examinaba las nuevas obras de Ana M. Moix, el autor inventado por los hermanos —Trías Cargenio Trías—, y Vicente Molina Foix, y con cierta frecuencia también la atención se vertía sobre las novedades de los escritores del *boom* latinoamericano.

Por tanto, la revista *Bocaccio* constituye un artefacto cultural insólito y tremendamente singular en el tardofranquismo. Una revista erótica, dirigida a los hombres, con pretensiones intelectuales y con reportajes, entrevistas y secciones de opinión que proyectaban interés y familiaridad con los referentes culturales más en boga de la época. Apareció en junio de 1970 y obviamente su vigencia fue fugaz: en noviembre de 1973 ordenaron el cierre de la revista, y ya meses antes se había nombrado a Luis Fernández Fernández-Madrid censor especial de ella. Es curioso sin embargo, como describe Oriol Regás en sus memorias, que a pesar de las llamativas y variadas transgresiones que una perspectiva censora podía encarar en esta revista, la razón del conflicto con la censura derivó de una manzana partida

por la mitad que ilustraba un cuestionario realizado por Marsé, y que los censores del ministerio asimilaban a una vagina (313). En cualquier caso, desde la perspectiva de este estudio, la revista es muy importante porque representa probablemente el signo más ostensible de distinción de la *gauche divine*, de la difusión de nuevos bienes de consumo que configuran una nueva estructura del gusto. De la misma forma, aplicando los términos de Jameson, la revista es la máxima encarnación de todo un proceso de «estetificación» de la vida cotidiana (89), por ello no debe extrañar que en uno de los reportajes de *Bocaccio* titulado «Por sus bolsos las conoceréis», escrito por el humorista Perich, se hable de la «personalidad de la mujer *gauche divine*», y a continuación se describa el contenido de sus bolsos para desvelar el tipo de personalidad —se encontrarían «píldoras», un «sostén (Hay que quitárselo según a qué reunión se va)», la revista *Triunfo* o una «Agenda (para llamar a la Moix a ver si hace las veinticuatro horas de mi marido)» (56)—. También es llamativo que en un número de *Tele/eXprés* se describiera, en grandes titulares, el viaje del grupo a Londres: «En dos aviones Charter, la «GAUCHE DIVINE» en Londres» (Soria 9).

Esta es por tanto la gran repercusión del grupo, no tanto la excelencia de una producción cultural determinada, sino la integración de unos engranajes novedosos y con ello la hegemonía en las leyes internas del campo de producción cultural, a través principalmente de todo un proceso de distinción, de unas nuevas interrelaciones de las dimensiones económica y simbólica, y de la «estetificación» de la vida cotidiana. Esta perspectiva de estudio, cercana a la sociología de la literatura y en ocasiones muy desatendida, parece ciertamente necesaria porque permite vislumbrar mecanismos que interfieren y dominan el espacio literario a través de una categoría de valor y de la estructura del gusto. Más aún, en unos años donde las mitificaciones literarias y las modas eran desmesuradas y fugaces, ya fuera Juan Benet o el consagrado legado de Borges. En todo este proceso, la repercusión y trascendencia de la *gauche divine* es indiscutible.

Recientemente, en una obra de gran calado, el antropólogo Néstor García Canclini deslindaba tres postulaciones conceptuales asiduas aplicadas hoy en día para determinar las diversas prácticas artísticas y literarias: una derivaría de un estudio tradicional de las estéticas filosóficas, en el atávico afán por determinar la esencia artística en cualquier disciplina creativa; la segunda estaría especialmente anclada a la semiótica y a los estudios culturales, y se concen-

tra sobre todo en los discursos que definen lo artístico, o más aún, en la conformación de las prácticas sociales a partir de procesos de significación; la tercera y última sería una metodología eminentemente antropológica e intenta determinar las prácticas estéticas de cualquier disciplina observando los comportamientos de los artistas y escuchando además cómo los representan (40). Pues bien, cualquiera de estas prácticas epistemológicas resalta de igual manera la importancia de este grupo de jóvenes catalanes en la conformación de una nueva categoría de valor y en el tejido de una nueva estructura del gusto en el campo literario durante los últimos años de la dictadura franquista. La primera vertiente se puede ejemplificar con un estudio detallado de obras de una cierta abstracción teórica que buscaban delimitar o poner en práctica los nuevos senderos estéticos que se vislumbraban en aquellos años, como *Filosofía y carnaval* (1970) de Eugenio Trías, el célebre «antiensayo» de Vázquez Montalbán *Manifiesto subnormal* (1970), o también, claro está, el prólogo de la antología de los *Novísimos* (1970) de Castellet. Desde la segunda metodología se podrían abordar los nuevos órganos de difusión del grupo o las difundidas polémicas que emergen también hacia 1970: Juan Benet frente a Isaac Montero en *Cuadernos para el Diálogo*, Eugenio Trías contra Alfonso Sastre en las páginas de *Triunfo*, o las trifulcas sobre la influencia de los escritores del *boom* entre diversos escritores españoles en el reputado suplemento madrileño *Informaciones de las artes y las letras*. La última vertiente sería quizá también asequible a través de una lectura exhaustiva de las memorias que la mayoría de los miembros del grupo han publicado. Por tanto, en aquella carrera por la modernidad que se había suscitado, la *gauche divine* —en este caso los integrantes afines al espacio literario— representa el cristal donde refractan y se filtran las modas culturales y las novedades teóricas que se difundían en otros países. Son un enclave fundamental de la mediación cultural de aquellos años. Este fue sin duda el legado más valioso que surtieron. Sus anhelos, contradicciones y empeños exhiben una crónica precisa del germen de la modernidad cultural en España.

OBRAS CITADAS

- Aranguren, José Luis. «Cultura». *España Perspectiva*. V.V.A.A. Madrid: Guadiana, 1969.
 Barral, Carlos. *Memorias*. Barcelona: Península, 2001.
 Benet, Juan. *La inspiración y el estilo*. Madrid: Revista de Occidente, 1966.

- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998.
- Campbell, Federico. *Infame turba*. Barcelona: Lumen, 1994.
- Carandell, José María. «Gauche divine, ¿sector o característica?». *Bocaccio* 6 (mayo 1971): 10.
- . «Neorromanticismo». *Bocaccio* 7 (junio 1971): 9.
- . «El conocimiento en el Underground». *Bocaccio* 9 (agosto 1971): 13.
- . «El país de Cucaña». *Bocaccio* 10 (septiembre 1971): 13-14.
- Carr, Raymond. *España: de la Restauración a la democracia, 1875-1980*. Barcelona: Ariel, 1983.
- Castellet, Josep Maria. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península, 2001.
- . *Seductores, ilustrados y visionarios. Seis personajes en tiempos adversos*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 1999.
- Chamorro, Eduardo y Pacho Marinero. «La industria editorial española». *Triunfo* 469 (29 mayo 1971): 31-33.
- Clotas, Salvador. «Nothing is real – Beatles». *Bocaccio* 2 (julio 1970): 10.
- . «Un centauro en una literatura de caballos de carrera». *Bocaccio* 4 (noviembre 1970): 7-8.
- . «Tres novísimos novelistas». *Bocaccio* 6 (mayo 1971): 10-11.
- Finkelstein, David y Alistair McCleery. *The Book History Reader*. New York: Routledge, 2002.
- Frow, John. *Cultural Studies and Cultural Value*. New York: Oxford UP, 1995.
- García Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz, 2011.
- Gimferrer, Pere y Salvador Clotas. *30 años de literatura española*. Barcelona: Kairós, 1971.
- Gracia, Jordi y Miguel Ángel Ruiz Carnicer. *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Síntesis, 2004.
- Gracia, Jordi y Domingo Ródenas. *Historia de la literatura española. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Barcelona: Crítica, 2011.
- Gubern, Román. *Viaje de ida*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- . *Entrevista personal* (29 diciembre 2010).
- Herralde, Jorge. *25 años de Anagrama*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- Jameson, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta, 1996.
- Labanyi, Jo. «Literary Experiment and Cultural Cannibalization». *Spanish Cultural Studies. An Introduction*. Helen Graham y Jo Labanyi, eds. New York: Oxford UP, 1995.
- Marco, Joaquín y Jordi Gracia (eds.). *La llegada de los bárbaros: la recepción de la narrativa hispanoamericana en España, 1960-1981*. Barcelona: EDHASA, 2004.
- Marín, José María, Carme Molinero y Pere Ysás. *Historia política: 1939-2000*. Madrid: Ediciones Istmo, 2001.
- Mazquiarán de Rodríguez, Mercedes. «La Mosca Revisited: Documenting the 'Voice' of Barcelona's Gauche Divine». *Journal of Spanish Cultural Studies* 9.1 (2008): 35-59.
- Moix, Terenci. *Historia social del cómic*. Barcelona: Bruguera, 2007.
- Moix, Ana María. *Entrevista personal con William Sherzer* (diciembre 2010).
- Montero, Isaac. «Acotación a una mesa redonda (Respuesta a Juan Benet y defensa apresurada del realismo)». *Cuadernos para el Diálogo* (diciembre 1970): 66.
- Moret, Xavier. *Tiempo de editores: Historia de la edición en España, 1939-1975*. Barcelona: Destino, 2002.
- Moura, Beatriz de. *Tusquets Editores: 1969-1994: 25 años*. Barcelona: Tusquets Editores, 1994.
- Perich. «Por sus bolsos las conoceréis». *Bocaccio* 6 (mayo 1971): 56.

- Rama, Ángel. *La novela en América Latina*. México: Universidad Veracruzana, 1986.
- Raventós-Pons, Esther. «Beyond the Cartesian Subject: Personal and Collective Identity in Ana Maria Moix's *24 horas con la Gauche Divine*». *Foro hispánico: Revista hispánica de Flandes y Holanda* 31 (2008): 75-94.
- Regás, Rosa y Oliva María Rubio. *Gauche Divine*. Barcelona: Lunwerk, 2000.
- Regás, Oriol. *Los años divinos*. Barcelona: Destino, 2010.
- Riambau, Esteve y Casimiro Torreiro. *La Escuela de Barcelona: el cine de la gauche divine*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Roszak, Theodore. *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Kairós, 1970.
- Sagarra, Joan de. *Las rumbas de Joan de Sagarra*. Barcelona: Kairós, 1971.
- . «La Cachupinada». *Tele-eXprés* (7 octubre 1969): 7.
- . «Eros y civilización en la calle Regás». *Tele-eXprés* (20 noviembre 1969): 6.
- Salas Romo, Eduardo A. *El pensamiento literario de J. M Castellet*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2003.
- Smith, Popea (¿pseud. Juan Marsé?). «Librerías Party». *Bocaccio* 3 (septiembre 1970): 50.
- Soria, Josep M. «En dos aviones charter: la GAUCHE DIVINE en Londres». *Tele/eXprés* (24 noviembre 1970): 9.
- Tusquets, Esther. *Confesiones de una vieja dama indigna*. Barcelona: Bruguera, 2009.
- Vázquez Montalbán, Manuel. «Informe subnormal sobre un fantasma cultural». *Triunfo* 446 (30 enero 1971): 4.
- . «Querer y no poder». *Bocaccio* 2 (julio 1970): 7.
- . «Castellet o la ética de la infidelidad». *Triunfo* (19 diciembre 1970): 4.
- Vila-Matas, Enrique. «Permanencia de la barbarie». *Bocaccio* 2 (julio 1970): 9.
- Vilarós, Teresa. «El menú del Via Venetto, o la intelectualidad espectacular: (La *gauche divine* de Barcelona, alrededor de 1971)». *Tropelías* 11 (2000): 169-180.
- Villamandos Ferreira, Alberto. «Las trampas de la nostalgia: la *gauche divine* de Barcelona en su producción literaria». *Revista de Estudios Hispánicos* 42.1 (2008): 459-482.
- Yagüe López, Pilar. *La poesía en los setenta: los «novísimos», referencia de una época*. A Coruña: Universidade da Coruña, 1997.